

CONSTELACIÓN CRÍTICA SOBRE LAS HISTORIAS DEL ARTE LATINOAMERICANO (1970-2000)

M.A. María Soledad García (UNLP - UN Colombia)

Introducción

El proyecto de investigación Constelación crítica sobre las historias del arte latinoamericano (1970-2000) tiene por objetivo construir una perspectiva crítica en torno a un grupo de publicaciones de historia del arte latinoamericano ubicando como principio heurístico para la crítica la noción de imagen dialéctica propuesta por Walter Benjamin.

El texto que sigue a continuación es, por un lado, la presentación sucinta del proyecto de investigación y, por otro, un avance del trabajo realizado sobre el corpus de investigación. Para exponer algunas de las problemáticas de esta investigación el texto estará dividido en tres partes. En primer lugar, la presentación del proyecto de investigación para señalar en él las preguntas e hipótesis principales de este proceso. Seguidamente, avanzaremos sobre la lectura y análisis de tres fragmentos del corpus de investigación alrededor de los cuales indicaremos algunas correspondencias con otros autores. Finalmente, la tercera parte, regresará sobre el proyecto de investigación para destacar la pertinencia y los problemas que implica la noción de imagen dialéctica de Benjamin en la construcción de una perspectiva crítica.

Resumen del proyecto

Enmarcados en la amplitud de las discusiones modernidad-posmodernidad (Josep Picó: 1988) los campos disciplinares de la historia, la filosofía, el arte, entre otros, revisaron y pusieron en cuestión los fundamentos y las teorías de sus respectivas prácticas. Una cierta idea de la historia vinculada a la noción de progreso, como canon de legitimación, fue puesta en tensión y discusión, por ejemplo, por el pequeño relato:

El recurso de los grandes relatos está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad para dar validez al discurso científico posmoderno. Pero como se acaba de ver, el «pequeño relato» se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y desde luego, la ciencia.¹

La crisis y/o el declive de un proyecto guiado por la idea de progreso y el gran relato hegemónico conllevan la crisis de los modelos epistemológicos heredados y, al mismo tiempo, la construcción de otros modelos que incluyan nuevos objetos de estudio que con anterioridad no tenían tal estatuto, como por ejemplo, las prácticas cotidianas (Michel De Certeau: 2000). Sin embargo, la reconsideración de los fundamentos epistemológicos o la inclusión de objetos de estudio diferentes no garantizan que una vez estabilizadas estas transformaciones al interior de la disciplina histórica se continúe un proceso crítico. La continuidad de un proceso de este tipo implicaría mantener, entre otros aspectos, la vitalidad de los debates inaugurados en torno a la propia práctica y escritura de la historia, sus definiciones y sus posiciones con respecto a otras disciplinas.

La historia del arte ha sido objeto de transformaciones y debates durante el siglo anterior. Por citar sólo algunos ejemplos mencionaremos la influencia de los estudios culturales en la organización del campo de los estudios visuales (Anna María Guasch: 2000; Andrew Edgar y Peter Sedgwick: 2005; Stuart Hall: 1992); la búsqueda por una correlación disciplinar entre historia del arte y sociología (Nicos Hadjinicolaou: 1976; Pierre Francastel: 1976; Francis Haskell: 1983) o historia del

¹ Lyotard, Jean-Francois. La condición posmoderna. Informe sobre el saber. Tr. Mariano Antolín Rato. Editorial Cátedra. Madrid. 1994.

arte y antropología (James Clifford: 1995; Jacques Maquet: 1986) o la implicación de la historia del arte desde la perspectiva de estudios pos-coloniales y los estudios de género. Así, la inclusión o ampliación de las perspectivas de estudio para el objeto artístico se multiplicaron alimentando, en igual medida, las posibilidades de análisis e interpretación histórica.

La historia del arte latinoamericana no ha estado al margen de los procesos historiográficos en la crisis de los relatos. Similares influencias y discusiones en torno a la disciplina o hacia una interdisciplinariedad han propuesto, con desigual fuerza, las preguntas y nuevos desafíos de la historia del arte. Señalábamos con anterioridad la necesidad de un proceso crítico en las disciplinas históricas. Esta noción de crítica en la historia implica extender las preguntas no ya hacia la exacta filiación de un objeto con sus documentos sino interrogar sobre las diferentes formas de consolidación del objeto de estudio.

Entre posiciones y oposiciones, los historiadores del arte han configurado el campo de la historiografía latinoamericana a través principalmente de artículos de divulgación, artículos especializados, exposiciones, críticas, reseñas y compilaciones, entre otras formas de circulación y producción. Observar y analizar una selección bibliográfica de este complejo entramado permitirá, por un lado, describir una escena breve de la historiografía latinoamericana y, por otro, reconocer las preguntas y las apuestas que los historiadores del arte han realizado en torno a tres nociones fundamentales; las nociones de historia, de arte y de historia del arte en sus escritos.

Una reflexión sobre la historia del arte crítica la realiza Michael Podro cuando señala que los historiadores críticos estuvieron atentos a la doble delimitación del fenómeno artístico; esto quiere decir, según el autor, que no consideraron su objeto de estudio de manera inmanente ni tampoco determinado por el contexto:

(...) la propia naturaleza del arte —el hecho de ser, a un tiempo, una realidad limitada por el contexto y, pese a ello, una realidad irreductible a sus condiciones contextuales— (...) O prevalece la cualidad de estar limitado por el contexto a expensas del carácter irreductible del arte o la inversa. En el caso de que un autor restase importancia en su obra al significado del contexto debido al carácter irreductible o autonomía del arte, se desplazaría hacia el formalismo. Si resta importancia al hecho de ser irreductible para defender con mano firme la influencia de los hechos extra-artísticos, corre el riesgo de asimilar el arte a las huellas o síntomas de dichos hechos. Los historiadores críticos estuvieron siempre sobre la cuerda entre ambos aspectos.²

Para Podro la historia crítica se desarrolla en el borde de esta doble condición y los historiadores críticos son aquellos que reconocen ese límite. Atendiendo a esta proposición que realiza Podro trabajaremos sobre una doble configuración de la noción de crítica en la aproximación y análisis al material bibliográfico.

Consideraremos en primer lugar que la crítica a las historias del arte convoca una reflexión sobre la noción de historia y sobre la noción de arte que sustenta la construcción del discurso histórico. Distinguir entre estos dos tipos de nociones (historia y arte) permite señalar la distancia y la diferencia entre cada una y, al mismo tiempo, las consecuencias que éstas tienen en la escritura de la historia del arte. La idea de crítica estará centrada en reconocer y analizar estas nociones en un aparte del discurso de la historia del arte latinoamericana. El reconocimiento y el análisis permitirán comprender las alternativas de construcción del discurso historiográfico y, por consiguiente, proyectar nuestra reflexión hacia una crítica a las historias de arte. La composición y descomposición de cada elemento del reconocimiento y del análisis conformarán el segundo momento en la noción de crítica que hemos propuesto.

La segunda acción en la construcción de esta perspectiva crítica será la desarticulación entre las imágenes de reproducción de las obras de arte y los fragmentos de texto en donde los

² Michael Podro, *Los historiadores del arte críticos* (Madrid: Machado Libros, 2001), p. 22

historiadores han realizado sus precisiones sobre las nociones de historia, arte e historia del arte. La noción de crítica a las historias del arte buscará sostener las tensiones entre las nociones de historia y las nociones de arte frente a las imágenes de reproducción. Esta última acción convoca un juego de cruces, de oposiciones y de re-configuraciones de cada registro puesto en relación con otro, posibilitando otros encuentros y otros desfases en la escritura de la historia del arte.

La noción de crítica vinculada a la escritura implica nombrar las distancias y diferencias de cada registro puesto en tensión. Describir las posibilidades de cruces, los desfases y las diferencias entre cada elemento -buscando al mismo tiempo mantener las tensiones- serán los objetivos de la tercera parte de este proyecto. La descripción de las diferencias, las interrupciones y las tensiones pueden aportar una perspectiva singular sobre los textos y señalar otra relación de las imágenes con el relato historiográfico. El espacio abierto entre cada registro puesto en tensión o, en otras palabras, el espacio que suscita la interrupción del discurso ofrece un intersticio para la crítica de la historia.

Varios son los criterios de selección del material bibliográfico sobre el que trabajaremos a lo largo de este proyecto; señalaremos aquí dos criterios que refieren, por una parte, al corte temporal y por otro, a la selección de autores. El material bibliográfico ha sido dividido en dos grupos en donde cada uno corresponde a supuestos de lectura diferentes que aún restan por verificar. Los textos organizados en el primer grupo bibliográfico son leídos como trabajos que continuaron y desarrollaron la tradición historiográfica moderna (Hermann Bauer: 1983, 171) desde las discusiones, principalmente del estructuralismo, marxismo y la llamada nueva historia de la escuela de los Anales. El segundo grupo de textos es leído desde la multiplicación de exposiciones internacionales y como consecuencia de un creciente interés del mercado artístico por obras y artistas latinoamericanos. Este segundo grupo de publicaciones corresponden, en términos generales, a iniciativas curatoriales –específicamente a catálogos de exposiciones- para muestras itinerantes de colecciones de arte latinoamericano. Así, el primer grupo bibliográfico conformado por seis trabajos de tres historiadores del arte latinoamericanos -Marta Traba, Damián Bayón y Juan Acha- configura una muestra del universo historiográfico latinoamericano centrado, especialmente, en la reflexión teórica de los procesos artísticos de la región. El segundo grupo bibliográfico reúne cinco publicaciones de diferentes géneros como lo son los textos curatoriales de catálogos y la recopilación de ensayos históricos. En consecuencia, encontraremos en este grupo tres catálogos de exposiciones itinerantes de arte latinoamericano: Arte en Iberoamérica, expuesta en diferentes museos de Europa entre 1989 y 1991, la exposición Ante América, realizada en 1992 y presentada en diferentes museos de América Latina y el catálogo de la exposición Heterotopias, realizada entre el 12 de diciembre de 2000 y el 27 de febrero de 2001 en el marco del proyecto Versiones del Sur –serie de cinco exposición- desarrollado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; así como un texto de referencia constante en la bibliografía sobre arte latinoamericano escrito por el historiador jamaicano Edward Lucie-Smith y, por último, el trabajo compilatorio de Edward Sullivan que reúne artículos sobre arte latinoamericano.

Distribuidos en dos grupos el material bibliográfico describe un arco temporal que va desde 1969 hasta el año 2000 y que consideramos permite identificar los principales debates y correspondencias al interior del campo de producción de la disciplina. Sin embargo y evitando cualquier principio de organización “causal”, la selección bibliográfica se apoya en un segundo criterio más próximo a los problemas de edición y de divulgación. Podríamos caracterizar al primer grupo bibliográfico desde una perspectiva unitaria, es decir, como publicaciones realizadas desde una sola voz y bajo la denominación de “autor”. Por su parte, el segundo grupo podría caracterizarse por la multiplicidad de voces y de fragmentos de relatos en torno a la producción artística latinoamericana. El creciente interés de coleccionistas, museos, críticos, galeristas y del público en general por el arte latinoamericano se reflejó, especialmente, en el número de exposiciones y publicaciones de divulgación. Contraponiendo los dos grupos bibliográficos entre “autor” versus “autores”, textos teórico versus textos de divulgación o entre totalidades y fragmentos, podemos avanzar en comprender la producción bibliográfica como dos aproximaciones críticas sobre la noción de historia, arte e historia del arte. En cada una de éstas subyace el principio de edición; es decir, de aquello que ha sido seleccionado y de aquello que ha

sido excluido en cada publicación. La perspectiva crítica a estos conjuntos bibliográficos buscará reconocer el valor que ésta tiene para permitir la emergencia de lo inédito en el relato.

El material bibliográfico configura a una instantánea del universo historiográfico que por cuestiones de escala reduciremos a una instantánea del cielo, es decir a una constelación, la cual describirá una imagen compleja que será objeto de análisis. Una constelación –como concepto derivado de Benjamin- está conformada por estrellas errantes que, simbólica e imaginariamente, forman figuras. Las asociaciones de estas imágenes en figuras conocidas y coherentes, no es otra cosa que la proyección de aquello que somos capaces de reconocer y de nombrar:

El cielo nocturno es interesante. Contiene ciertas formas. Podemos imaginar casi involuntariamente que son figuras. (...) Cuando en el siglo diecisiete, los navegantes europeos vieron por primera vez los mares del Sur, pusieron en el cielo objetos de interés para el propio siglo diecisiete: tucanes y pavos reales, telescopios y microscopios, compases y la popa de los barcos. Si las constelaciones hubieran recibido su nombre en el siglo veinte, supongo que en el cielo veríamos bicicletas y neveras, estrellas del rock and roll, o incluso nubes atómicas; un nuevo repertorio, con las esperanzas y los temores del hombre, colocado entre las estrellas.³

La idea de una constelación será recurrente en nuestro proyecto. El material bibliográfico configura un primer estadio en esta composición. Una constelación conformada por las imágenes de reproducción de las obras de arte en las publicaciones y los fragmentos de texto escritos por los historiadores ordenarán sucesivas figuras.⁴

El encuentro entre las imágenes de reproducción de las obras de arte y los fragmentos de textos pueden no ser congruente; es decir, más que configurar un panorama estable, puede poner en evidencia la diferencia y la tensión latente que el discurso de la historia del arte ha intentado saldar a través de un relato que avanza progresivamente o a saltos en el tiempo. En una constelación hay una multiplicidad de puntos, concentraremos la atención en dos: la imagen de reproducción y los fragmentos de textos constelados en el espacio del discurso historiográfico que aparenta ser homogéneo. La crítica a las historia de arte latinoamericano pondrán en tensión estos dos registros para componer desde la diferencia de éstos una escritura que permita configuraciones y relaciones distintas de la imagen de reproducción y los fragmentos de texto.

Partiremos de una afirmación que examinaremos a través de los textos de historia del arte: existe tanto en el mercado artístico, como en los museos, en las galerías como así también en la literatura sobre arte, un grupo de prácticas artísticas denominadas como “arte latinoamericano”.

Su existencia no puede ser atribuida sino a la colaboración de varios factores; sin embargo, nosotros nos detendremos en uno solo: los textos publicados bajo la rúbrica temática y editorial de “historia del arte latinoamericano del siglo veinte”. Examinaremos, por ejemplo, las siguientes cuestiones: cómo los historiadores del arte construyeron a través de diferentes definiciones y comentarios de obras, aquello que nombraron “arte latinoamericano”; ¿qué noción de historia y de historia del arte desarrollaron en sus escritos?; ¿En qué autores se apoyaron para construir su relato historiográfico? ¿Qué sucede si contraponemos sus definiciones, sus comentarios o su selección de artistas? Podemos, igualmente, preguntarnos sobre las imágenes de reproducción de las obras publicadas en los textos: ¿cuáles son los artistas más citados? ¿Cuáles son las obras más reproducidas en sus páginas? Estas preguntas nos permitirán describir una escena de la historiografía del arte latinoamericano y sin embargo, la sola descripción no implica sino su reconocimiento; nos proponemos a través de este trabajo avanzar más allá de la descripción y el reconocimiento de un estado de la bibliografía.

³ Carl Sagan, Cosmos (Barcelona: Editorial Planeta: 1996) p.46

⁴ Figuras en el sentido que lo sugiere la cita de Sagan, es decir, como el resultado gráfico de la unión de cuerpos celestes distantes entre sí.

La crítica a las historias de arte latinoamericano que propone este proyecto supone un desgarramiento del entramado historiográfico del arte latinoamericano. La ruptura no señala un antes, un después o un momento de quiebre con la tradición historiográfica; señala la acción de desarticular cada una de las partes que configuran el discurso historiográfico seleccionado. La descomposición de los registros -como propuesta metodológica que se expondrá más adelante- busca distanciarse de la idea de unidad, cohesión, linealidad o encadenamiento que supone el discurso historiográfico. La noción de imagen dialéctica -como se ha comprendido aquí- es no sólo la posibilidad y el desafío de analizar desde la discontinuidad las diferencias entre los registros del discurso historiográfico es igualmente la tarea de extender la reflexión hacia otras posibilidades de escritura de la historia.

Re-nombrar las distancias, a través del trabajo de escritura, es mantener el espacio desde donde la imagen dialéctica compone y propone un enfoque para la crítica a las historias de arte. La acción de renombrar las distancias y la búsqueda por vincular la escritura al trabajo crítico, es quizá de los lazos más fuertes que Benjamin estableció entre la imagen dialéctica y la teoría del lenguaje como punto de partida para, por ejemplo, la reflexión histórica⁵.

A modo de síntesis la pregunta que se encuentra en el centro de este proyecto es la interrogación sobre las formas en que podemos escribir una historia del arte que sea crítica. Retomando la afirmación de Benjamin, podemos preguntarnos cuál es la tarea de un historiador de arte crítico.

Análisis de fragmentos

Este ejercicio de lectura y de análisis intentará mostrar algunas de las principales problemáticas del proyecto utilizando algunos extractos de material bibliográfico. El ejercicio busca mostrar, a escala reducida, por una parte la complejidad de los textos escritos por los historiadores de arte y, de otra, la pertinencia de poner en relación los fragmentos de texto con el concepto de imagen dialéctica de Benjamin. La escala reducida del ejercicio nos obliga a ceñirnos a unos pocos fragmentos de un solo autor. Tres fragmentos de texto alrededor de los cuales gravitaran otros fragmentos y otros comentarios de diferentes autores.

El libro *Dos Décadas Vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, publicado originalmente en Venezuela en el año 1972, puede ser considerado la síntesis del pensamiento de Marta Traba luego de un largo recorrido que es bien resumido por Mari Carme Ramírez cuando señala:

El proyecto latinoamericanista de Marta Traba se basó en la necesidad de crear una tradición que no fuera solo artística, sino también crítica y metodológica. Montó ella un modelo de praxis crítica en países donde las posibilidades de la crítica no superaban los lindes del « comentarista », del « cronista » o bien del « periodista de suplemento cultural »⁶

En el pensamiento teórico de Traba pueden distinguirse dos momentos. El primero corresponde, como lo han señalado sus comentaristas, a los años cincuenta y a una filiación que han señalado de euro centrista y estetizante⁷. Esta época corresponde con su periodo de formación en Argentina y Europa y con su trabajo en la revista *Ver y Estimar* bajo la dirección de Jorge Romero Brest. El

⁵Sobre la reflexión de Benjamin en torno al lenguaje y a la historia varios son los textos de referencia; señalaremos aquí especialmente el artículo de Walter Benjamin «Sobre el lenguaje particular y sobre el lenguaje general» en *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena (Buenos Aires: Ediciones Sur, 1967) y la lectura que sobre él realiza Elizabeth Colingwood-Selby. *Walter Benjamin. La lengua del exilio*. (Santiago de Chile: Editorial ARCIS-LOM, 2000)

⁶ Marta Traba, *Dos Décadas Vulnerables En Las Artes Plásticas Latinoamericanas: 1950-1970*, (1972) Arte y pensamiento (México: Siglo XXI, 2005), 50.

⁷ Marta Traba, *Op. Cit.* pag. 30

segundo momento, que se consolida hacia finales de los años setenta, tiene como característica el dominio del concepto de local y de cultura latinoamericana en el centro de su trabajo teórico. A este periodo corresponde el libro *Arte Latinoamericano Actual* publicado en 1969 y el cual puede ser calificado como libro preliminar de *Dos Décadas Vulnerables*. De una manera sintética, los dos momentos en el pensamiento de Traba coinciden con los intereses del debate historiográfico en el continente. El debate entre internacionalismo y nacionalismo pueden ser comprendidos como dos oscilaciones de la disputa entre hispanismo-americanismo o regional-local como bases comunes de una historiografía continental.⁸

Más de treinta años separan la publicación original de *Dos décadas vulnerables* de su re-edición en el 2005. La actualidad –o bien la actualización- de su pensamiento se mantienen vigente especialmente en el ámbito académico como lo muestra la re-edición de este libro prologado por Mari Carmen Ramirez et Florencia Bazzano-Nelson.

Fragmentos: juegos de oposiciones

Desde la primera página de *Dos Décadas Vulnerables*, Traba ofrece un resumen de aquello que encontraremos algunas páginas adelante: una descripción radical de la situación cultural del continente y de sus consecuencias en las artes plásticas subyugadas por la dominación norteamericana. Podríamos tomar esta primera página como un mapa en donde los términos de “dominación”, “sumisión” o los conceptos de “lenguaje” y “significación” dibujan los límites de una lectura.

Cuatro siglos de dominaciones culturales sucesivas explican –aunque no justifiquen-, la docilidad con que, al comenzar el siglo XX, este arte copia prolijamente los borradores que el suministra Europa y, al definirse la hegemonía de Nueva York en la estética actual, marca el paso a la estética del deterioro sin presentar resistencia.⁹

La lectura que proponemos a través de ciertos fragmentos diseña un mapa complementario. Tomamos como punto de partida en la construcción de este mapa la búsqueda por las definiciones de arte (definiciones en el sentido más amplio del término) como aquellas que derivan de afirmaciones tales como “el arte es”, definiciones más generales y extensas alrededor del arte latinoamericano, las recomendaciones derivadas de “el arte debe ser”, así como las definiciones por la negación, como por ejemplo, “el arte no es”; buscará también las ideas y conceptos que fundamentan una cierta idea de historia o los criterios de una periodización e igualmente la selección de artistas. Evidentemente este punto de partida no es un punto estático y progresivamente se ha complejizado en la combinación y asociación de las definiciones, los referentes teóricos y los artistas citados. En el análisis que presentaremos a continuación nos limitaremos a precisar solo uno de las posibles combinaciones y asociaciones que reposa sobre la idea de la oposición. Contrariamente a las definiciones, las oposiciones conducen de una manera extensa a la construcción de una idea de la historia y más específicamente, ella son un elemento de organización en el relato.

La oposición de términos como nacionalismo-internacionalismo; global-loca; forma-contenido; norte-sur; abierto-cerrado; visual-táctil; entre otros, son frecuentes en el discurso de la historia del arte. Todos estos términos como bien lo ha señalado Eric Michaud, son una herencia amplia y vasta que representa « la rivalité de deux pensées, de deux modes opposés d’appréhension du monde et, finalement, de deux ‘phénoménalités’ artistiques en éternel conflit, [cette tradition] qui

⁸ La amplitud y la complejidad de la producción historiográfica latinoamericana no pretende ser resumida y explicada aquí. Tomamos como base para esta lectura general el texto de Jaime Jaramillo Uribe “Frecuencias temáticas en la historiografía latinoamericana” en *América Latina en sus ideas*. (1986) Siglo XXI editores. México. 2006.

⁹ Marta Traba, *Op. Cit.* p. 55

appartient pleinement à la tradition européenne de l'histoire de l'art »¹⁰. Nosotros agregaremos a esta afirmación que la tradición europea se ha extendido más allá de los límites de aquel continente.

En el trabajo de Marta Traba los juegos de oposiciones son una forma de organizar el discurso que se sintetizan en una sola palabra: versus. La palabra versus en el texto de Traba no establece solamente una posición o punto de partida, es al mismo tiempo un eje de articulación para describir el panorama cultural del continente. Desde el índice Traba propone:

Primera posición: Estados Unidos versus América Latina

Segunda posición: América Latina versus los Estados Unidos

La idea de establecer una posición puede ser comprendida como un punto de partida y, por supuesto, como una toma de posición frente a un sujeto dado; sin embargo, una toma de posición no implica necesariamente la oposición sino, especialmente, definir y delimitar un lugar de enunciación en el discurso y un lugar en la comunidad científica; retomando la reflexión de Michel de Certeau, señalaremos que “la operación histórica se refiere a la combinación de un lugar social con unas prácticas “científicas” y una escritura”¹¹.

En la distribución del texto y en su desarrollo, la confrontación exige al lector una toma de posición en una discusión; la palabra versus comprendida así organiza el discurso como una disputa, en un combate. Este combate se desarrolla en seis capítulos en donde la única solución posible frente a la dominación cultural de los Estados Unidos es la resistencia cultural¹².

Señalaremos en principio dos oposiciones que expondremos en este análisis. La primera oposición es aquella de norte-sur entre Estados Unidos y América Latina. La segunda oposición se desarrolla entre aquello que la autora ha nombrado como estética tradicional y la estética de la deterioración. Quedan aún muchas otras oposiciones por detallar, por ejemplo, entre región abierta y región cerrada; objeto plástico y objeto visual, entre tantas otras. Sin embargo, las dos oposiciones que hemos seleccionado muestran de una manera clara la trama del discurso historiográfico alrededor del arte latinoamericano en Marta Traba.

Norte-Sur

Si se logra contemplar a los Estados Unidos y a Latinoamérica en una relación de *región cultural a región cultural*, la dominación cultural que ejerce sobre nosotros una tecnología imperialista resulta tan inexplicable como sorprendente. Cuando deberíamos presenciar el proceso del arte norteamericano como un espectáculo indudablemente apasionante, enteramente ajeno a nuestras propias soluciones y a la formulación de nuestros proyectos, nos encontramos subyugados a él y dispuestos a reflejarlo en una inconcebible mimesis. Por otra parte, no son los artistas norteamericanos, o sus críticos, ni siquiera sus galeristas o sus museos, quienes han pretendido subyugarnos, sino los *manipuladores de la cultura* que necesitan elementos dóciles y corrientes epigonales para que nada interfiera en el plan general de absorción del artista como disidente. La *homogeneización* del arte latinoamericano en las dos últimas décadas no es, ni siquiera, un homenaje al gran espíritu inventivo de muchos artistas del norte; es apenas, y tristemente un acucioso cerrar filas alrededor de los manipuladores de la cultura.¹³

¹⁰ Eric Michaud, *Histoire de l'art : Une discipline à ses frontières* (Fernand Hazan, 2005), 52.

¹¹ Michel de Certeau, *L'écriture De L'histoire* (Paris: Gallimard, 1975), 78-79.

¹² Cfr. Traba, Marta. Op. Cit. p. 79-84

¹³ Traba, Marta. Op. Cit. p. 70.

De este primer fragmento prestaremos especial atención a algunas nociones que encontramos sucesivamente en el texto de Traba. La primera de ellas es la noción de “región cultural”; la región cultural comprende aquí todo el continente y si bien, la autora rechaza la idea general de una identidad común para todo el continente, será a partir de la noción de región cultural que Traba buscará detectar los rasgos esenciales y característicos de una cultura latinoamericana. Esta búsqueda de rasgos esenciales se apoyará de manera particular en el pensamiento del antropólogo Lévi-Strauss. A pesar del desacuerdo entre la lectura que realiza Traba y el rechazo del antropólogo a toda oposición entre pensamiento salvaje y pensamiento domesticado, la argumentación de la historiadora se desarrollará alrededor justamente de la confrontación entre ellos para encontrar los rasgos esenciales de la cultura latinoamericana. Uno de estos rasgos de la cultura Traba lo reconoce en el trabajo pictórico, particularmente, en otra concepción del tiempo: el tiempo mítico. El tiempo mítico, según Traba, comprende la articulación entre la narración fabulosa y la inmovilización. La narración fabulosa ubica el relato por fuera del tiempo y del movimiento; así el tiempo mítico es una temporalidad ligada al relato y a la imagen más allá de los cambios y de la transformación.

La historia así contada se petrifica, se pudre bellamente en una rebuscada inmovilidad¹⁴.

La región cultural ligada al tiempo mítico encuentra su mejor representación, según la autora, en el campo literario (la obra de García Márquez especialmente) y en una menor proporción en la pintura; la diferencia entre cada uno son los medios que cada uno posee para captar la inmovilidad y las contradicciones de la realidad que representan:

Expresar el poder y también el secreto de la cordillera a través de cóndores siempre más y más gigantescos, así como la abandonada playa de la costa caribica mediante mangles y peces bruja, no es describir, exactamente, sino facilitar las claves para una posterior formulación del mito¹⁵.

La segunda noción que señalaremos es la de dominación cultural. El término de dominación cultural puede ser extensamente discutido a partir de la contribución de diversos autores y de un campo de investigación que se ha desarrollado en los últimos años. Sin embargo, en DDV la afirmación de la dominación cultural, más allá de la constatación, es uno de los ejes de un discurso de oposición. La autora no expone de manera explícita qué es lo que entiende por el término de dominación cultural; Traba se limita a diagnosticar que la cultura latinoamericana no excede la condición de colonia cultural.

La dominación cultural tiene sus “etapas”, según Traba, y en este sentido ha habido condiciones de dominación más favorables para la cultura latinoamericana como aquella de España y de Francia: “Así el arte fue recibido como una lengua y como un lenguaje, maleable y manipulable”¹⁶.

La posibilidad y la capacidad de manipular y por consecuencia, de apropiarse de elementos de la cultura dominante pareciera ser la diferencia entre la dominación cultural Europea y a de Estados Unidos. Traba percibe la hibridación, característica de las prácticas culturales latinoamericanas, como el resultado de un proceso de una dominación que ha sido sometida a la manipulación o a la transformación; contrariamente una dominación que se impone de manera indistinta y sin reflexión hace a la cultura dependiente del país dominador. Frente a la dominación cultural que intenta imponer los Estados Unidos, la única respuesta posible según Traba es la resistencia o, como ella la expresa en el fragmento seleccionado “el artista como disidente”. El artista disidente es una figura muy particular en el discurso de Traba y como en los cuentos infantiles, es necesario encontrar su antagonista: el manipulador de la cultura.

¹⁴ Ibid. P. 96

¹⁵ Ibid., 95.

¹⁶ Ibid., 70.

Una última anotación ligada a la dominación cultural retoma la referencia a la tecnología como elemento de dominación, y especialmente, el concepto de tecnología ideológica. La diferencia entre la dominación cultural Europea y la de Estados Unidos que señalaremos con anterioridad puede ser complementada con la inclusión del concepto de tecnología ideológica. La tecnología ideológica en Traba –retomando el concepto desarrollado por Marcuse- está ligada claramente a una sociedad industrializada y dominada por la lógica de consumo en donde las artes plásticas se convierten en un producto de estandarización y de control.

En los Estados Unidos la actividad artística deriva directamente de las alternativas de la sociedad de consumo, y acompaña tan lealmente el optimismo del New Deal como la depresión moral y las secretas desilusiones de la posguerra, resultando, paradójicamente, tanto más alienada por su propia sociedad cuanto más proclama su libertad y despliega una vastísima exhibición de sus progresivos libertinajes. A través de ellos afirma su servidumbre a la tecnología, así como la existencia de una tecnología capaz de producir enérgicos controles que conduzcan a un totalitarismo donde quedará cancelada la posibilidad de hablar un lenguaje cuya autonomía y especificidad deriven, como soñaba Marx, del pleno empleo de la creatividad.¹⁷

La tecnología ideológica así comprendida deviene en las sociedades industrializadas, un elemento de dominación y de estandarización de la producción intelectual. Luego de los años cuarenta, la producción artística de Estados Unidos encarna, según la opinión de Traba, la expresión de esta ideología que desplaza la conceptualización de los problemas por la rápida resolución en efectos ópticos y lúdicos “en los años cuarenta, el movimiento a perdido todo concepto. La escuela de Nueva York dice y repite que ella no quiere significar nada con sus grandes chorros de pintura”¹⁸. En este punto Marta Traba sigue de cerca las ideas de Marcuse; si recordamos brevemente algunas de sus ideas sobre la tecnología y el control, podremos comprender mejor su influencia en el pensamiento de la historiadora.

El poder absorbente de la sociedad vacía la dimensión artística, asimilando sus contenidos antagonistas. En el campo de la cultura, el nuevo totalitarismo se manifiesta precisamente en un pluralismo armonizador, en el que las obras y verdades más contradictorias coexisten pacíficamente en la indiferencia¹⁹.

El juego de oposiciones no se agota en las oposiciones señaladas con anterioridad; no obstante para comprender un primer momento en la construcción de una idea de historia complementaremos los comentarios precedentes con las precisiones de Eric Michaud cuando señala que la polaridad norte-sur en el discurso de la historia del arte no es sino una estrategia para anular las complejidades y las relaciones plurales. La complejidad de las relaciones, de correspondencias, de vínculos entre las prácticas artísticas, las instituciones culturales y la crítica de cada país del continente como así también entre ellos, no son tenidas en cuenta. La explicación de este olvido, entre otras razones, puede ser la escala del proyecto, es decir, el hecho de escribir sobre la historia del arte de una veintena de países; ensayaremos de re-establecer los vínculos pero esta vez a partir de los textos para mostrar los lazos, siempre complejos, entre las definiciones, los comentarios y las imágenes de reproducción de las obras de arte.

La tecnología ideológica, la dominación cultural que esta impone y la definición de región cultural son los puntos de apoyo en la construcción de una idea de historia (una historia comprendida

¹⁷ Ibid., 58.

¹⁸ Ibid., 74.

¹⁹ Marcuse, Herbert. El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. (1954) trad. Antonio Elorza, Editorial Planeta, Buenos Aires. 1993

desde la continuidad de las oposiciones), una idea de arte con una función particular: la función de resistencia. Es sobre estos puntos fundamentales que volveremos a lo largo del trabajo, intentando establecer las correspondencias y las relaciones entre las ideas presentes en los textos, los referentes teóricos y los desacuerdos de lectura entre ellos.

Estética tradicional vs. Estética del deterioro

El resultado más ostensible de la tecnología ideológica sobre las artes plásticas norteamericanas es el remplazo de lo que podríamos llamar estética tradicional por la estética del deterioro. Si el valor culminante de la estética tradicional consiste en lograr la permanencia de la obra de arte superando las contingencias de la época y de la moda para aplicarse a coordenadas de estilo, la estética del deterioro, por el contrario, descarta o desafía abiertamente ambas concepciones. La cuestión consiste en no durar y en no establecer pauta alguna.²⁰

Una sociedad dominada por la tecnología y que hace de ésta su guía, verá cambiar igualmente su dimensión estética convirtiendo, por ejemplo, sus objetos artísticos en objetos visuales o bien, reconfigurando la función de la estética de dichos objetos. Esta afirmación un tanto profética puede ser la abreviación del camino que transita Traba para vincular la tecnología a la transformación de la estética. Según la autora los dos objetivos de la estética tradicional han sido, de un lado, asegurar la perennidad de la obra de arte y, por otro, la de proveer las coordenadas de estilo. Estas dos tareas de la estética tradicional estarán fuertemente ligadas a la obra de arte en un sentido igualmente tradicional y, en el pensamiento de Traba, esta será la pintura. La perdurabilidad de la obra contrasta con « el fragmento del proyecto tecnológico que impera en la sociedad de consumo»²¹. La estética del deterioro describe el tránsito de “[un] arte que se auto condena al mismo destino que los otros productos de la sociedad de consumo; a penas el gasta, cubre una expectativa y satisface episódicamente a su cliente, desaparece»²². El concepto de estética del deterioro en Marta Traba se apoya notablemente en la comprensión de los procesos del arte norteamericano el cual describe la velocidad de transformación y de cambio de los movimientos artísticos de la post-guerra y que, en opinión de la autora, muestran el debilitamiento y el agotamiento al que es sometido el arte para ser rápidamente reemplazado. Las prácticas artísticas ligadas a ésta estética tienen tres objetivos: el divertimento, la liberación y la destrucción. En este sentido y siguiendo la argumentación de Traba, las prácticas artísticas como el happening, los actions-painting, el pop-art, el op-art, el arte cinético e incluso el land-art y toda aquella práctica que no tenga como objetivo final la producción de una obra material y concreta, son consideradas como al victoria del fragmento por sobre la noción de obra de arte.

[el fragmento] ha logrado separar al artista de toda preocupación conceptual y significante; lo ha convertido en un productor, cuyo suministro atiende celosamente, así como atiende que la demanda se produzca en el momento preciso y también en el momento preciso se cancele, cuando el mercado está saturado de determinado fragmento.²³

Podríamos aquí intercambiar los términos de artista y fragmento por los de trabajador y mercancía respectivamente para encontrar una analogía con la lógica de mercado; intercambiando los términos captamos el lugar del arte en la sociedad capitalista (la obra de arte transformada en mercancía nos obliga a retornar a Benjamin para examinar el proceso de mercantilización de la

²⁰ Traba, Marta. *op. cit.*, 65.

²¹ *Ibid.* p.61

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, 147.

obra). Agregaremos, finalmente, otro comentario que nos ayude a comprender mejor algunas de las características del arte de la resistencia.

Para Traba el arte de la resistencia está siempre asociado al cuadro o al papel. Por supuesto, la obra de arte de la resistencia se ubica al lado de la estética tradicional buscando desestabilizar al público. El arte de la resistencia utiliza todos los elementos de un lenguaje local, de las tradiciones, de las herencias comunes entre los países vecinos para restituir al arte su carga de peligro que la estética del deterioro intenta neutralizar.

Los artistas en América Latina han perdido su público y según la opinión de Traba, la única vía para recuperarlo es restaurar la función significativa del arte que puede desestabilizar las normas establecidas y convencionalizadas. Esta idea de un arte peligroso y que puede perturbar las normas establecidas pareciera ser contradictorio con las prácticas de la resistencia que la autora privilegia por sobre otras prácticas. Más allá de nuestras dudas sobre el vínculo entre prácticas tradicionales y peligrosidad, Marta Traba señalara las características de una práctica artística de la resistencia:

El dibujo se ha ido planteando como un testimonio, y en tal condición es agresivo y anticonformista. Dibujando, los artistas nuevos parecen haber dejado de trampear y también de jugar con recursos lícitos; sin embargo, no parece exacto hablar de “dibujantes” o “grabadores”, sino de gente nueva que dibuja y graba, o de artistas consagrados que retoman el dibujo y el grabado (...) [porque ellos] se sienten bien en el desprecio que implica el dibujo para con la explosión ostentosa de los nuevos materiales ; se sienten bien por regresar a tamaños humanos, después de los tamaños apocalípticos de los ópticos, señalistas y minimalistas norteamericanos.

(...) Actúa también, como recuperación de la memoria y recopilación de datos (...) el dibujo no consigna lo que ve, sino lo que siente el artista. Violencia, deformación, desgarramiento de la imagen, fragmentaciones, contrapuntos, tumultos, nos dan al menos, una tranquilizadora seguridad; el artista siente con ira.²⁴

Podríamos desarrollar varias anotaciones alrededor de este último fragmento, por ejemplo, analizar el empleo de adjetivos como “nuevo” y “deformación” o quizá también comenzar la descripción de las implicancias del dibujo en tanto trabajo de memoria. Más allá de la constatación del trabajo a realizar y de su extensión, el objetivo de presentar el análisis de los fragmentos es, por un lado, el plantear algunos aspectos preliminares de la bibliografía seleccionada y, por otro, el de exponer la pertinencia del concepto de imagen dialéctica para la construcción de una perspectiva crítica de la historia del arte.

²⁴ Traba, Marta. Op. Cit. 147

La imagen dialéctica como principio heurístico de la crítica

El proyecto planteado aquí se relaciona con las reflexiones de Walter Benjamin sobre la imagen dialéctica como crítica al concepto de historia. Si un primer momento de la crítica implica el reconocimiento del discurso historiográfico en los textos seleccionados, en un segundo momento la imagen dialéctica intervendrá como un catalizador que tense el corpus bibliográfico que ha sido fragmentado entre textos e imágenes de reproducción de las obras de arte. Profundizar en la tensión y en la diferencia entre los fragmentos significará observar y describir el espacio que los distancia. El espacio discontinuo y no conciliador abierto entre los diferentes registros lo ocupará la imagen dialéctica que propusiera Walter Benjamin como heurística²⁵ de la crítica a las historias del arte.

En efecto, el “método Benjamin” (si se permite esta expresión inusual para su objeto) es, como la estrategia surrealista, una aproximación entre dos registros que, cada uno en sí mismo ha perdido su verdad, pero cuya contraposición instituye un sentido. (...) Este conocimiento del futuro en lo viejo proviene de una capacidad (poética/política) de establecer el vínculo que ilumine ambos términos, violentando su lejanía. Se trata de la superposición de dos temporalidades: «La verdad histórica se genera en la imagen dialéctica por el contacto entre el ‘ahora de su cognoscibilidad’ y momentos o coyunturas específicas del pasado»²⁶.

Rescataremos de esta cita el enlace que realiza Sarlo entre oposición y superposición de dos registros a través de la imagen dialéctica. Esta no implica la superación o conciliación de las oposiciones planteadas e inclusive podríamos decir que es condición necesaria asegurar la tensión. En este sentido la imagen dialéctica es una interrupción, un corte abrupto, que posibilita una configuración y un reconocimiento diferente de las oposiciones. La sucesión de cortes o la interrupción en el curso continuo de un relato –histórico– transforma el sentido dividiéndolo en unidades fragmentarias. Sin embargo, aún en la interrupción y en el corte prevalece la idea de un conjunto que ha sido desmontado y afectado al mismo tiempo en que es posible reconocer una nueva configuración o conjunto diferente. La descomposición en múltiples fragmentos nos exige volver la mirada sobre el conjunto desmontado y vuelto a configurar a través de nuevos encuentros y nuevos puntos de contacto. Este retorno no tiene como objetivo disponer de un relato conciliador y unificador, por el contrario, la imagen dialéctica sostendrá lo paradójico y contradictorio de cada registro puesto en tensión.

Cuando el pensamiento es constelación saturada de tensiones, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura del movimiento del pensamiento. Su ubicación no es por supuesto, arbitraria. En una palabra, debe ser buscada en el punto donde es mayor la tensión entre las oposiciones dialécticas. La imagen dialéctica (...) es idéntica al objeto histórico; justifica arrancar a este último del continuo del curso histórico²⁷.

²⁵ Como crítica al positivismo y al historicismo el historiador alemán Johan Gustav Droysen señaló que la perspectiva historiográfica debía comprender tres elementos: la crítica, la heurística y la interpretación. La crítica como elemento de regulación sobre las posibilidades heurísticas de la investigación y la interpretación como estímulo y estrategia de la investigación historiográfica. Sin embargo, Droysen consideró la obra de arte como un documento histórico y que sus de cualidades estéticas no eran objeto de reflexión e investigación por parte del historiador del arte. En nuestro proyecto la noción de heurística se vinculará, por un lado, al carácter argumentativo que esta tiene frente al problema de la crítica a las historias de arte; por otra parte, la utilizaremos como una herramienta para encontrar una solución plausible, no necesariamente definitoria ni categórica.

²⁶ Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007) p. 27.

²⁷ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005) N 10^a,3 p. 464.

Es posible ilustrar el espacio de una constelación en este proyecto. Los fragmentos de textos historiográficos y las imágenes de reproducción de las obras de arte se encuentran sobre un fondo homogéneo que hila cada segmento en discursos continuos: los discursos de la historiografía del arte. Este proyecto intentará interrumpir tal continuidad, en primer lugar, cuestionando las nociones de historia y las de arte con las que se sostienen cada segmento; en segundo lugar, buscando nombrar formas diferentes de asociaciones, tensiones y enlaces entre cada término.

La imagen dialéctica en el pensamiento de Benjamin poco tiene que ver con el sentido tradicionalmente dado a la imagen como pura visualidad; la imagen dialéctica es, en este sentido, una interrupción en el curso del relato histórico y de allí que Benjamin la reconozca en el lenguaje:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas) y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje.²⁸

La tarea del historiador será la de interpretar estas imágenes ya no enlazadas en la continuidad de un relato, sino en el instante de su emergencia, es decir, en el momento de su detención. Benjamin ha vinculado frecuentemente la imagen dialéctica a la figura de la constelación «*allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica*»²⁹. Quizá sea éste el lazo más claro para explicar que al igual que el reconocimiento de las figuras en el cielo sólo se produce a través de unos puntos luminosos distantes entre sí, la imagen dialéctica se configura en la historia «*allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima*»³⁰. La contradicción entre las oposiciones de términos, lo paradójico que se evidencia a través de ella, la discontinuidad en el relato y la tensión entre los registros históricos son en la imagen dialéctica los principios constructivos de la crítica a la historia que Benjamin propuso.

Si la imagen dialéctica es una detención en el presente del curso histórico es el *historiador-intérprete* (W. Benjamin: 2005; N 4, 11, p. 466) quien actualiza tal imagen no como una causa de hechos anteriores o como argumento de lo que vendrá, sino asumiendo que ella exige un gesto político (despertar) para asumir la historia. La dimensión de lo político que se despliega a partir de la imagen dialéctica y la historia no será desarrollada en este momento, encontrará su lugar a lo largo de la investigación; aquí la referencia a lo político indica los alcances que tiene la imagen dialéctica para la crítica a la historia.

La crítica a la historia que realiza Benjamin compromete igualmente a la historia del arte:

Ordinariamente, en las investigaciones de historia del arte, siempre se desemboca en una historia del contenido (*Stoff-Geschichte*) o en una historia de la forma (*Form-Geschichte*) para lo que las obras de arte no brindan más que ejemplos, o en alguna medida modelos.³¹

Las oposiciones entre forma y contenido que han vivificado gran parte de la tradición de la historia del arte es, según Benjamin, otra versión del historicismo que vincula a la obra de arte en una

²⁸ Ibíd. N 2a, 3, p. 464

²⁹ Ibíd. N 10a, 3, p. 478

³⁰ Ibíd. N 10a, 3, P. 478

³¹ Walter Benjamin. Lettre n° 126 a Florens Christian Rang, *Correspondence, I*, 1910-1928. ed. G. Sholem y T. W. Adorno, trad. G. Petitdemage, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 295. Citado por George Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005) p. 122

relación de causas, influencias y efectos en una linealidad histórica³². La historia del arte próxima al historicismo, señala Benjamin, ilustra con obras de arte un discurso que se identifica con el vencedor. La crítica a la historia que se despliega a través de la imagen dialéctica es también una crítica a la historia del arte que no logra reconocer la "historicidad específica"³³, a aquella que no logra reconocer que «la historia se descompone en imágenes, no en historias»³⁴.

Si el trabajo del historiador ha sido tradicionalmente identificar las correspondencias entre un conjunto de hechos y la figura del vencedor, la tarea del historiador que recoja las proposiciones de Benjamin deberá alejarse de la búsqueda por construir discursos consagradorios o conciliadores; deberá procurar en cambio, generar la detención en el encadenamiento histórico y leer tal acción como un gesto metodológico para la escritura de la historia. Así lo señala Bruno Tackels cuando refiere:

La méthode «historique» de Benjamin se dira avec plus de force si nous la traduisons dans les concepts qu'il a patiemment mis au point. *L'historien est cet allégoricien qui révèle les fantasmagories du passé comme images dialectiques*. En découvrant le passé –son sens- dans le présent, en ranimant ce que le temps a pétrifié, l'historien fait œuvre de citation. En citant le passé, il ne lui imprime pas son sens de force, mais il lui donne un espace où le sens qui le constitue en propre et qui n'a jamais pu se dire, étouffé par le discours des vainqueurs, peut maintenant vibrer d'un timbre jusqu'alors « inouï »³⁵.

En este proyecto la utilización de la cita y el fragmento se encontrarán a través de la desarticulación del material bibliográfico seleccionado buscando que en la escisión entre la imagen de reproducción y el texto se proyecte una crítica a las historias de arte latinoamericano en las publicaciones elegidas.

La construcción de una perspectiva crítica de las historia del arte latinoamericano sobrepasa las posibilidades que ofrece una selección bibliográfica; y habría seguramente otros escritos y otros autores que podrían tomar lugar en este proyecto. El respeto del objetivo general de este proyecto se realizará principalmente como una reflexión metodológica sobre la crítica de un corpus bibliográfico y las posibilidades que esta ofrezca para la escritura de la historia del arte.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter: "Sobre el lenguaje particular y sobre el lenguaje general", en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Ediciones Sur, 1967.
- BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- COLINGWOOD-SELBY, Elizabeth: *Walter Benjamin. La lengua del exilio*, Santiago de Chile, Editorial ARCIS-LOM, 2000.
- DE CERTEAU, Michel: *L'écriture De L'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DIDI-HUBERMAN George: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- JARAMILLO URIBE, Jaime (1986): "Frecuencias temáticas en la historiografía latinoamericana", en *América Latina en sus ideas*, México, Siglo XXI editores, 2006.
- LYOTARD, Jean-Francois: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Editorial Cátedra, 1994.
- MARCUSE, Herbert (1954): *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1993.

³² Cfr. George Didi-Huberman. *Op. Cit.* p. 121-123

³³ Cfr. George Didi-Huberman. *Op. Cit.* p. 122

³⁴ Walter Benjamin. *Op. Cit.* N. 11, 4. p. 478

³⁵ Bruno Tackels. *Petite introduction à Walter Benjamin* (Paris : L'Harmattan ; 2001) p. 125

MICHAUD, Eric: *Histoire de l'art : Une discipline à ses frontières*, Fernand Hazan, 2005.
PODRO, Michael: *Los historiadores del arte críticos*, Madrid, Machado Libros, 2001.
SAGAN, Carl: *Cosmos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1996.
SARLO, Beatriz: *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
TACKELS, Bruno : *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2001.
TRABA, Marta (1972): *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas: 1950-1970*, México: Siglo XXI, 2005.
TRABA, Marta: *Arte y pensamiento*, México, Siglo XXI, 2005.